

Ute Hermanns

## Der brasilianische Film in Deutschland

Sich mit dem brasilianischen Film in der deutschen Kinolandschaft zu befassen, ist nicht ganz einfach, denn er will gefunden werden (wenn auch eine Stadt wie Berlin den Zugang erleichtert). Von einer festen Verankerung des brasilianischen Films auf dem Filmmarkt in Deutschland kann sicher nicht die Rede sein, wenn man Ausschau hält nach dem, was auf den Leinwänden der großen Lichtspielhäuser gezeigt wird. Doch jenseits des *mainstream*, in Filmkunst- und Programmkinos, in thematisch oder länderspezifisch ausgerichteten Filmreihen und Retrospektiven findet man vieles, was möglicherweise bereits zuvor auf einem der vielen in Deutschland veranstalteten Filmfestivals gelaufen ist. So stellt sich zunächst die Frage: Wie war und ist die Rezeption quantitativ und qualitativ?

### 1. Vom revolutionären zum pragmatischen Autorenfilm

In den 1960er und 70er Jahren stieg in Europa das Interesse am brasilianischen Film. Nachdem "Orfeu Negro" (1959) von Marcel Camus Aufsehen erregt hatte, setzte in Deutschland, wenn auch zeitversetzt zu Frankreich und Italien, eine kontinuierliche Rezeption des Autorenfilms ein. "O pagador de promessas" (Fünfundzwanzig Stufen zur Gerechtigkeit, 1962) von Anselmo Duarte erhielt 1962 bei den Filmfestspielen in Cannes die "Goldene Palme". "Vidas secas" (Nach Eden ist es weit, 1963) von Nelson Pereira dos Santos oder "Os fuzis" (Die Gewehre, 1964) von Ruy Guerra erregten Aufsehen. Ulrich Gregor (1983: 409-421) widmet sich in seiner Geschichte des Films den individualistischen Filmen und Autorenfilmern des *Cinema Novo* im Kampf um solide Produktions- und Distributionsstrukturen. Mit der Gründung der *Empresa Brasileira de Filmes* (EMBRASILFILME) im Jahr 1969, so Gregor, erzielten die Autorenfilmer einen wichtigen Erfolg. Sie besaßen nun eine staatliche Produktions- und Distributionsgesellschaft.

Die Regisseure begeisterten Filmexperten und Publikum. Die Filme Glauber Rochas, der zu den Wegbereitern der programmatischen "Ästhetik des Hungers" gehört, wurden in Filmreihen in mehreren Städten der damaligen Bundesrepublik Deutschland gezeigt. Sein revolutionäres Kino lieferte mit "Barravento" (Der Sturm, 1962), "Deus e diabo na terra do sol" (Gott und Teufel im Land der Sonne, 1964) und "Terra em transe" (Land in Trance, 1967) ei-

nen filmsprachlich neuartigen Kommentar zu den schwierigen Lebensbedingungen in einem kolonisierten Land. Dieses befand sich, so Rocha, im Kampf um Modernisierung und Demokratie. Daraus leitete er den Anspruch des politischen Films ab, auf eine Veränderung der Gesellschaft hinzuwirken, und begeisterte so die Europäer. Diese reagierten bald mit dem Wunsch nach Koproduktionen. „Macunaíma“ (1969) von Joaquim Pedro de Andrade entstand mit Hilfe des Zweiten Deutschen Fernsehens und gehört bis heute zu den erfolgreichsten Beiträgen des „tropikalistischen“ Films. Jorge Bodanzky arbeitete in dieser Zeit mit Wolf Gauer an einem Dokumentarfilm über die Arbeitsbedingungen der Arbeiter in beiden Ländern und drehte später, ebenfalls mit deutscher Beteiligung, das *road movie* „Iracema“ (1975/1980), bis heute ein Klassiker.

Aufgrund der durch die Militärdiktatur drohenden Zensur verflachten die von EMBRAFILME produzierten Beiträge der *Cinema Novo*-Regisseure im Laufe der Zeit in ihrer Aussage. Eine Einladung zu den Internationalen Filmfestspielen Berlin konnte jedoch die Aufhebung der Zensur in Brasilien bewirken. Dies geschah mit „Toda nudez será castigada“ (Alle Nacktheit wird bestraft, 1973) von Arnaldo Jabor; und auch der Film „São Bernardo“ (1972) von Leon Hirszman, der sich mit dem Prototyp eines Oligarchen auseinandersetzt und indirekt für die Notwendigkeit einer Landreform plädiert, konnte nach der Vorführung auf den Filmfestspielen in Berlin ohne Probleme mit der Zensur in Brasilien gezeigt werden. Besonders fasziniert war das deutsche Kinopublikum vom *road movie*, weil neben einer interessanten Filmerzählung die Eindrücke der Landschaft und des Raums einen genaueren Blick auf das Land gestatten. Filme wie „Bye bye Brasil“ (1979) von Carlos Diegues, der zur Musik von Chico Buarque eine Schaustellertruppe auf der Reise durch Brasilien zeigt, wurden mit Erfolg rezipiert.

Ab Mitte der 80er Jahre zeichnete sich die Krise der EMBRAFILME ab. Eine exzessive Bürokratie und die Inflation lähmten das staatliche Unternehmen; nur wenige Filme wurden produziert, und noch weniger kamen in die deutschen Kinos. Erfolg auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin hatten „Vera“ (1986) von Sérgio Toledo und „A hora da estrela“ (Sternstunde, 1985) von Suzana Amaral, die für ihre Verfilmung des gleichnamigen Romans von Clarice Lispector – erzählt wird die Geschichte von Macabéa, einem Mädchen, das aus dem Nordosten nach São Paulo geht – den „Silbernen Bären“ erhielt. Mit dem Kurzfilm „Ilha das flores“ (Die Blumeninsel, 1989), einem humorvoll vorgetragenen, aber bitterernst zugespitzten ökologischen Manifest, erzielte Jorge Furtado große Aufmerksamkeit. Diese Filme wurden nach Berlin auch in anderen Städten der Bundesrepublik gezeigt.

Die Wirtschafts- und Strukturkrise bei EMBRAFILME legte den Filmexport sukzessive lahm; das Depot in Paris, das von 1973 bis 1990 die brasilianischen Filmkopien aufbewahrt und bei Bedarf versandt hatte, wurde geschlossen. Der 1990 ins Präsidentenamt gewählte Fernando Collor de Mello verordnete einen kulturellen Kahlschlag, der zur Schließung aller kulturfördernden Institutionen führte. Im Jahr 1992 entstanden in Brasilien nur zwei Spielfilme. Die Folge: Der brasilianische Film verschwand aus den deutschen Kinos. Dies ändert sich erst Mitte der 90er Jahre mit „A terceira margem do rio“ (Das dritte Ufer des Flusses, 1994) von Nelson Pereira dos Santos und dem „pragmatischen“ neuen brasilianischen Kino, das auf den Filmfestspielen in Berlin gezeigt wird. Im Wettbewerb läuft „O que é isso, companheiro?“ (Vier Tage im September, 1997) von Bruno Barreto nach dem gleichnamigen Erfolgsroman von Fernando Gabeira. Doch neue Tendenzen sind vor allem im „Internationalen Forum des Jungen Films“ zu sehen. Junge Talente wie Tata Amaral („Um céu de estrelas“; Ein Himmel voller Sterne, 1996), Bia Lessa („Crede-mi“; Glaube mir, 1996), José Araújo („O sertão das memórias“; Der Sertão der Erinnerung, 1996; Wolfgang-Staudte-Preis 1997), Carla Camurati („Carlota Joaquina, Princesa do Brasil“; Carlota Joaquina, Prinzessin aus Brasilien, 1995) und erfahrenere Regisseure wie Lúcia Murat („Doces poderes“; Süße Mächte, 1996), Murillo Salles („Como nascem os anjos“; Wie Engel geboren werden, 1996), Sylvio Back („Yndio do Brasil“; Der Indio Brasiliens, 1995) oder João Batista de Andrade („O cego que gritava luz“; Der Blinde, der nach Licht schrie, 1996) stellten sich mit ihren neuen Produktionen vor. Sie machen soziale Missstände zu ihrem Thema, die infolge der Diktatur, der gesellschaftlichen Spaltung in Arm und Reich und der daraus resultierenden Gewalt im brasilianischen Alltag entstanden sind. Doch anders als ihre Vorgänger des *Cinema Novo*, die den Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung hatten, sich aber nicht für eine breitenwirksame Vermittlung ihrer Filme einsetzten, sehen die neuen Regisseure den Film als audiovisuelles Produkt am Filmmarkt, das seine Zuschauer erreichen und die Investitionen einspielen soll. Das Kriterium Rentabilität der Investition wird zur Voraussetzung für eine kontinuierliche Filmarbeit.

## 2. Die Berliner Filmfestspiele und andere Multiplikatoren

In Deutschland wird der Film aus Brasilien seit zehn Jahren wieder bewusst rezipiert. Walter Salles erhielt 1998 auf den Internationalen Berliner Filmfestspielen für den Film „Central do Brasil“ (Central Station, 1998) den „Goldenen Bären“: Auftakt für eine internationale Neubewertung des brasilianischen Films.

Im Zentrum seines *road movie* steht der Halbweise Josué, der sich auf die Suche nach dem Vater begibt. Der Anstieg der Filmproduktion aus Brasilien und sein Erfolg bewirkten, dass brasilianische Filme wieder zu integralen Bestandteilen aller Sektionen der Internationalen Filmfestspiele Berlin wurden. In der Sektion "Panorama" liefen Filme, deren Themen stark divergieren, jedoch im Wesentlichen von der Gewalt im Alltag handeln: 1997 "Guerra de Canudos" (Der Krieg von Canudos, 1997) von Sérgio Rezende; 1999 "Um copo de cólera" (Ein Glas Wut, 1998) von Aluizio Abranches; 2001 "Palíndromo" (Palindrom, 2000) von Philippe Barcinski; 2002 "Clandestinos" (Im Untergrund, 2001) von Patrícia Moran. "Panorama" zeigte 2002 auch den Kurzfilm "Golden Gate" (Golden Gate, 2001) von Fernando Meirelles und Kátia Lund, Testfilm für "Cidade de Deus" (City of God, 2002), der nach seiner Fertigstellung zum bisher erfolgreichsten brasilianischen Film in den deutschen Kinos avancierte. "Cidade de Deus" basiert auf dem gleichnamigen Roman von Paulo Lins und handelt von der Drogenkriminalität in Cidade de Deus, einer in den 60er Jahren gegründeten Vorstadt von Rio, die zur Favela verkommt. Der Film lief im gesamten Bundesgebiet und ist heute eine wichtige Referenz, da er eine Sogwirkung für weitere brasilianische Filme hatte. Besonderes Interesse hatte man in Deutschland an Filmen über die Favela, hält man doch die gezeigte Gewalt für ein realistisches Abbild brasilianischer Lebenswirklichkeit. In Brasilien wurde der Film sehr kontrovers diskutiert; man wirft ihm vor, den gesellschaftlichen Kontext, in dem sich die Geschichte abspielt, nicht genügend zu berücksichtigen.

Seit Beginn des neuen Jahrtausends wurden bei den Berliner Filmfestspielen in den Sektionen "Panorama", "Internationales Forum des Jungen Films" und "Generation" zahlreiche brasilianische Filme gezeigt: im Jahr 2001 "Latitude zero" (Breitengrad Null, 2000) von Toni Venturi und "Memórias póstumas" (Posthume Erinnerungen, 2000) von André Klotzel; 2002 "O invasor" (Der Eindringling, 2001) von Beto Brant; 2003 "O homem do ano" (Mann des Jahres, 2002) von José Henrique Fonseca und "Amarelo manga" (Gelbe Mango, 2002) von Cláudio Assis; 2004 "Truques, xaropes e outros artigos de confiança" (Tricks, Tees und Treue, 2003) von Eduardo Goldenstein; 2004 "Fala tu" (Fala tu – Lives of Rhyme, 2003) von Guilherme Coelho, "O outro lado da rua" (Die andere Straßenseite, 2003) von Marcos Bernstein und "Contra todos" (Up Against Them All, 2002) von Roberto Moreira; 2005 "Redentor" (Erlöser, 2004) von Cláudio Torres und "Brasileirinho" (2005) von Mika Kaurismäki; 2006 "Casa de areia" (The House of Sand, 2005) von Andrucha Waddington, "Meninas" (Minderjährige Mütter, 2005) von Sandra Werneck und Gisela Camara sowie "Sexo e claustro" (Sexualität und Kloster, 2005) von Claudia Priscila; 2007

“Deserto feliz” (Happy Desert, 2007) von Paulo Caldas, “A casa de Alice” (Bei Alice zuhause, 2006) von Chico Teixeira und “Antônia” (2006) von Tata Amaral. Nur wenige Filme nahmen am Wettbewerb der Filmfestspiele teil: 2003 der Kurzfilm “Plano sequência” (Plansequenz, 2002) von Patrícia Moran und erst wieder 2007 Cao Hamburgers “O ano em que os meus pais saíram de férias” (Das Jahr als meine Eltern in Urlaub waren, 2006), ein Film, der Kindheit unter der Militärdiktatur zum Thema hat.

Im Jahr 2008 gab es wieder einen “Goldenen Bären” für den allerdings sehr umstrittenen Wettbewerbsbeitrag “Tropa de elite” (The Elite Squad, 2007) von José Padilha. Die in Brasilien hitzig geführte Diskussion um die Frage, ob es sich um einen faschistischen Film handelt oder nicht, schwappte in die deutsche Presse über: Die Frage wurde verneint. Die TAZ titelte am 10. Februar 2008: “Der Bad Lieutenant von Rio” (Hermanns 2008) und ordnete den Film dem *mainstream*-Kino zu. In der Sektion “Generation” liefen im selben Jahr der Film “Mutum” (2007) von Sandra Kogut sowie “Cidade dos Homens” (City of Men, 2007) von Paulo Morelli; und im “Panorama” lief “Maré, nossa história de amor” (Another Love Story, 2007) von Lúcia Murat, ebenfalls ein Film zur Favelaproblematik. Auf der Berlinale 2009 waren in der Sektion “Panorama” zu sehen: “Garapa” (2008) von José Padilha – ein Dokumentarfilm zum Thema Hunger, der fast zeitgleich mit “Tropa de elite” entstand – und “Vingança” (Rache, 2008) von Paulo Pons, der ein Produktionsmodell für *low budget*-Filme im digitalen Bereich entwickelte.

Die wichtigsten Plattformen für die Verbreitung des brasilianischen Films in Deutschland sind ohne jeden Zweifel die internationalen Filmfestspiele: neben den Festivals in München und Hamburg vor allem die Berliner Filmfestspiele, die für die Brasilianer nach Cannes und vor Venedig die wichtigsten sind. Von Bedeutung sind des Weiteren das Filmfestival *CineLatino*, das in Tübingen begann und heute auch in Stuttgart, Frankfurt am Main, Heidelberg und Freiburg stattfindet, die Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen, das Dokumentarfilmfestival Leipzig – 2008 lief hier “Cocais, a cidade reinventada” (Cocais, the Reinvented Town, 2008) von Inês Cardoso. Auch das Frauenfilmfest “femme totale” in Dortmund und Köln und die Mannheimer Filmfestspiele haben Brasilien einen Platz eingeräumt. Das beliebte Kurzfilmformat wird auf dem “Interfilm Festival” in Berlin, dem Studentenfilm-Festival “Sehnsüchte” in Potsdam und der Lateinamerikanischen Filmwoche Dresden gezeigt. Ferner gibt es das Iberoamerikanische Filmfestival in Passau, sowie das mobile Brasilianische Filmfestival “Brasil Plural”, das nach Kurzfilmen nun auch Spielfilme und Videos in mehreren Städten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz zeigt. Be-

gleitend dazu gibt es viele Initiativen, die sich mit spezifischen Themen des brasilianischen Films auseinandersetzen oder – anlässlich der vom brasilianischen Kulturministerium, dem Goethe-Institut, dem “Haus der Kulturen der Welt” und der brasilianischen Botschaft in Berlin organisierten “Copa da Cultura” 2006 – einen Querschnitt bieten. Ein breiteres Publikum erreicht auch das jährlich stattfindende Brasilianische Filmfest “cinebrasil”, das die in der brasilianischen Botschaft lagernden Filmkopien nutzt und von der Botschaft subventioniert wird.

Als Multiplikatoren können weitere Institutionen und Medien gelten: das Fernsehen, das allerdings überwiegend Dokumentarfilme sendet, gelegentlich aber auch (auf “arte”) zu spezifischen Themen oder einzelnen Ländern über mehrere Filme Themenabende organisiert; oder universitäre Institute und Einrichtungen, die seit Ende der 80er Jahre den außereuropäischen Kontext verstärkt nicht nur in historischen und literaturwissenschaftlichen Seminaren, sondern auch in Filmseminaren zu erkunden suchen. In ihrer Wirkung nicht zu unterschätzen sind die DAAD-Künstlerstipendien; brasilianische Filmschaffende, die seit 1990 in den Genuss eines solchen einjährigen Stipendiums kamen, sind Suzana Amaral (Regisseurin), Fernando Bonassi (Autor und Regisseur), João Ubaldo Ribeiro (Autor und Drehbuchautor), Karim Ainouz (Regisseur) und Marcelo Gomes (Regisseur). Vorführungen ihrer Filme, kombiniert mit Lesungen oder Diskussionsforen ermöglichen einen direkten Zugang zum Publikum und eine stärkere Einflussnahme auf die Kulturlandschaft des Gastlandes.

Den Verleih größerer brasilianischer Produktionen, an denen meist internationale Geldgeber beteiligt sind, haben seit einigen Jahren die großen Filmverleiher wie die Constantin Film AG oder Columbia TriStar übernommen. Die Kosten für die Synchronisation sind sehr hoch, und wenn ein Film – wie zuletzt “Olga” (2004; DVD dt. 2007) von Jaime Monjardim – keinen kommerziellen Erfolg hat, ist dies für die Verleihfirma ein herber Verlust. Im Verleihgeschäft engagiert sind für brasilianische Filme auch einige kleinere Filmverleiher wie der Kairos-Filmverleih in Göttingen, der Arsenal Filmverleih in Tübingen, die “Freunde der deutschen Kinemathek” und – ganz besonders – die Stiftung Trigon-Film in der Schweiz, die nicht gewinnorientiert arbeitet, seit über 20 Jahren eine große Anzahl brasilianischer Filme vertreibt und allein von Glauber Rocha fünf Filme im Verleih hat. Werden Filme mit deutscher Beteiligung produziert, ist es in der Regel leichter, für sie einen Verleih zu finden; ansonsten ist dies ein wenig profitables Geschäft. Der kleine Kairos-Filmverleih berichtete, dass er mit einer Kopie von Fernando Meirelles’ “Domésticas” (Dienstmädchen, 2001) 5.500 Zuschauer und mit drei Kopien von Eliane Caffés “Narradores de Javé”

(Geschichten aus Javé, 2003) insgesamt 3.500 Zuschauer erreicht hatte, während der Film "Familia rodante" des argentinischen Regisseurs Pablo Trapero mit vier Kopien über 10.000 Zuschauer erreichte. Der Verleih geht davon aus, dass in Deutschland Filme aus spanischsprachigen Ländern höhere Zuschauerzahlen anlocken, und spezialisiert sich daher in diese Richtung.

### **3. Koproduktionen und andere Formen der binationalen Filmförderung**

Der Film "Central do Brasil" von Walter Salles, der, ohne sich in einer detaillierten Analyse der gesellschaftlichen Hintergründe zu verlieren, eine anrührende Geschichte erzählt, hatte in Deutschland außergewöhnlichen Erfolg. Er erhielt nicht nur den "Goldenen Bären" bei den Berliner Filmfestspielen 1998; er war auch ein großer Publikumserfolg: Im ersten Jahr nach dem Verleihstart sahen ihn 135.354 Zuschauer (Filmförderungsanstalt). Das Werk war eine brasilianisch-französische Koproduktion; und sein Erfolg mag den Anstoß dafür gegeben haben, dass in Deutschland verstärkt über Möglichkeiten der Kooperation mit Brasilien nachgedacht wurde. Die Bemühungen mündeten im Februar 2005 in ein Kooperationsabkommen, das allerdings erst im Februar 2008 in Kraft gesetzt wurde; es besteht nun die Möglichkeit der Koproduktion, wenn 20% der Produktionskosten vom jeweiligen Partnerland aufgebracht werden.

Entsprechende Initiativen gingen zunächst von den Filmfestivals aus. So starteten die Mannheimer Filmfestspiele einen Koproduktionsmarkt, auf dem Filmemacher ihre Projekte vorstellen und interessierte Koproduzenten aus Deutschland und Europa treffen können. Diese Initiativen sind nicht immer von Erfolg gekrönt; doch können die hier geknüpften Kontakte durchaus eine Initialzündung bewirken. Das beste Beispiel sind Filme wie "Narradores de Javé" von Eliane Caffé, der mit dem "Evangelischen Zentrum für Entwicklungsbezogene Filmarbeit" (EZEf) einen guten Partner gefunden hat. In Caffés Film geht es um einen Staudammbau und die Überflutung kleiner Dörfer, aber auch ganz allgemein um den Konflikt zwischen oraler Erzählkultur und Verschriftlichung, also auch um den Umgang mit der eigenen Geschichte. Das EZEf fördert Filme, die in Schulen und anderen Bildungseinrichtungen eingesetzt werden können, weil sie gesellschaftlich brisante Aspekte auf eine besondere Art thematisieren. Es werden Gelder für die Finalisierung und den Vertrieb bereitgestellt und für die interessierten Zielgruppen Materialien entwickelt, die den Film kontextualisieren und kommentieren. Gleichzeitig kümmert sich das EZEf um Vertrieb und Verleih; in seinem Sortiment befinden sich Filme wie "Ilha das flores" von Jorge Furtado und zahlreiche für das Fernsehen produzierte Dokumentarfilme wie

“Bitter Orange” (1997) von Frederico Füllgraf, die immer wieder von Schulen und anderen Ausbildungsstätten angefragt werden.

Das Filmförderelement der Berlinale ist der “World Cinema Fund” (WCF), der seit 2005 deutschen Produzenten Gelder für Finalisierung und Verleihsuche bereitstellt. Der erste deutsch-brasilianische Film, der diese Förderung erhielt, ist der Dokumentarfilm “Atos dos homens” (Acts of Men, 2006) von Kiko Goifman, der Bewohner der Baixada Fluminense nahe Rio zu einem Blutbad befragt, in das im Jahr 2005 die Militärpolizei verwickelt war. Gelder vom WCF erhielten auch “O céu de Suely” (Suely in the Sky, 2006) von Karim Ainouz sowie Kiko Goifmans neuer Film *Filmefobia* (Filmphobia, 2008).

Doch es bleibt viel zu tun. Zwar haben große Filme wie “Central do Brasil” oder “Cidade de Deus” die Zuschauer für den brasilianischen Blick auf die Welt sensibilisiert; dennoch müssten die kleineren Produktionen durch die Möglichkeit der Koproduktion und eine intensive Verleihförderung mit einer guten Untertitelung verstärkt gefördert werden. Filme müssten zudem mit kundigen Agenten besser positioniert werden. Bislang haben brasilianische Regisseure unter den europäischen Filmfestivals in erster Linie Cannes und Berlin im Blick. Danach werden die Bewerbungen an andere Festivals geleitet (Venedig, Rotterdam, Locarno), bis die Filme schließlich durch ein Raster fallen, weil sie zu spät dort eingereicht werden, wo das Format oder Thema Schwerpunkt ist. Bei der Diskussion um Koproduktionen scheinen die brasilianischen Regisseure eine zu große Einflussnahme zu fürchten, etwa durch die Verpflichtung, deutsche Schauspieler einzusetzen. Doch diese Furcht ist unbegründet. Dies gilt besonders für die Projekte des “World Cinema Fund” und des EZEFE, die den Brasilianern in Deutschland einen kompetenten Partner zur Seite stellen, der den Markt kennt und die Nischen für die thematisch vielseitigen Produktionen finden kann. Denn Filme “verpuffen” oder “verbrennen”, wenn sie ohne jede Unterstützung in kleinen Filmreihen oder Festivals geparkt werden, wo sie nie ihre Kosten einspielen werden.

Synergieeffekte könnten auch dadurch erzeugt werden, dass Hintergrundinformationen geliefert werden: etwa das Buch zum Film. Sinnvoll erscheint auch eine regelmäßige Berichterstattung in einer darauf zugeschnittenen Filmzeitschrift. Filme wie “Central do Brasil”, “Cidade de Deus” oder auch “Diários de motocicleta” (Die Reise des jungen Che, 2004) von Walter Salles bedürfen einer solchen Förderung sicher nicht, da sie sich dem *mainstream* angenähert haben. So schreibt sich auch der neue Film von Walter Salles, “Linha de passe” (Une famille brésilienne, 2008), dessen Hauptdarstellerin beim Filmfestival in Cannes als beste Schauspielerin ausgezeichnet wurde, in globale Strömungen ein, denn



er arbeitet mit ähnlichen Techniken und Erzählweisen wie der Mexikaner Alejandro González Iñárritu in seinen erfolgreichen Filmen “Amores perros” und “Babel”. Das aber trifft auf die kleineren Filme nicht zu, die um ihren Platz auf der Leinwand kämpfen müssen.

Um sie zu fördern und eine umfassendere und intensivere Rezeption des brasilianischen Films in Deutschland zu erreichen, müsste die Kooperation auf binationaler Ebene verstärkt werden. Dies könnte geschehen über: binationale Drehbuchwerkstätten; Tandems von Regisseuren, die sich kennen und gegenseitig fördern; Tandems von Produzenten, die sich für eine effizientere Positionierung auf den Märkten einsetzen und sich offen zeigen für neue Wege abseits der großen Festivals, die für manche Filmformate nicht greifen. Erstrebenswert wäre darüber hinaus eine verstärkte Zusammenarbeit der Brasilianistik und Lateinamerikanistik mit der Filmwissenschaft. Und auch das Goethe-Institut könnte – im Verbund mit anderen Kultureinrichtungen – weiterhin ein bedeutender Akteur sein, der zu spezifischen Themen Workshops und Filmreihen anbietet. Sinnvoll wäre mehr Aufklärungsarbeit über Hintergründe: eine Aufgabe für Universitäten und Kulturinstitute; sinnvoll auch die Forderung an die Medien, sich in ihren Filmkritiken nicht allein auf die Wiedergabe von Inhalten zu beschränken.

Das Medium des Films als “siebte Kunstform” umfasst alle anderen Künste und ist trotz der Vereinfachung durch die digitale Technologie immer noch ein aufwendig herzustellendes Produkt. Unsere Bemühungen sollten dahin gehen, ihm den Weg auf die Kinoleinwände zu ebnen und durch begleitende Studien zu fördern – dies im interkulturellen Dialog über die Konfrontation der heute drängenden Fragen, die sich die Regisseure auf beiden Seiten stellen.

## Literaturverzeichnis

- Filmförderungsanstalt (FFA): “Filmhitlisten”. In: <<http://www.ffa.de/> (30/04/2010).
- Gregor, Ulrich (1983): *Geschichte des Films ab 1960*. Bd. 4: *Osteuropa, Lateinamerika, Afrika, Asien, Australien, Nordamerika*. Reinbek bei Hamburg.
- Hermanns, Ute (2008): “Der Bad Lieutenant von Rio”. In: *Die Tageszeitung*, 10.2., <<http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/der-bad-lieutenant-von-rio/?src=SZ&cHash=7f72cc9981>> (30/04/2010).